



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Lianozovo: Estetika okrainy

Hängsen, Sabine

Other titles: .

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-146710>

Book Section

Originally published at:

Hängsen, Sabine (2017). Lianozovo: Estetika okrainy. In: Icin, Kornelija. I posle avangarda - avangard : sbornik statej. Belgrad: Filološki fakultet, 176-187.

ЛИАНОЗОВО. ЭСТЕТИКА ОКРАИНЫ

В конце 1950-х в барачном поселке Лианозово на окраине Москвы (*Илл. 1*) образовался круг поэтов и художников, который, устраивая квартирные выставки и чтения стихов, развивал зачаточные формы альтернативной культурной среды, не утратившей своей актуальности вплоть до наступления «Перестройки».

После того, как Никита Хрущёв разоблачил на XX съезде КПСС (1956 г.) сталинские преступления, в культурно-политической жизни начался расцвет «оттепели»: многие из тогдашних молодых художников впервые смогли увидеть произведения современного западного искусства, а с выступлений перед огромными аудиториями молодых поэтов Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского и барда Булата Окуджавы начались первые, много обещавшие, успехи либеральной литературы. Однако вскоре снова наступило время репрессий: запреты выставок (скандал в «Манеже» в 1962 г.) и судебные процессы против писателей (Иосифа Бродского в 1964 г., Андрея Синявского и Юлия Даниэля в 1966 г.). Эти события привели к расколу на две противостоящие друг другу части: на официальную культуру и культуру неофициальную.

Чтобы в этих обстоятельствах осуществить реальный разрыв с советским культурным истеблишментом, художникам и поэтам, настаивавшим на своей независимости, нужно было не только распрощаться с соцреалистическими нормами художественного выражения, но и создать свои собственные социальные и культурные инфраструктуры — вне государственных издательств и литературных журналов, контролируемых партией, вне инстанций цензуры, вне официальных музеев и созданных государством организаций художников и писателей, с обеспеченными социальными привилегиями.

В этой ситуации такие события, как встречи в дружеском кругу, выставки и чтения в приватной обстановке, коллекционирование картин друзей-художников, становились, сами по себе, уже значимыми. Как писал поэт Всеволод Некрасов: «Свобода выбора на самом малом участке — уже свобода. Как живая клетка — уже организм. Новое качество 60-е годы. И вот первоклеткой этой самой свободы явилось именно Лианозово: частное помещение с беспример-



Илл. 1. Евгений Кропивницкий. *Без названия* (1958)

ным для 1958 года режимом общедоступной картинной галереи. Комната в баре, открыто объявленная свободной для посещения. Хотите — посетите»¹.

Дело было не столько в том, чтобы разработать те или иные эстетические программы, а главным образом в том, чтобы создать пространство, в котором могло бы себя выразить освобождающее чувство какого-то нового начала, пространство, где сталкиваются друг с другом самые различные подходы и темпераменты. Вот как вспоминал об этом художник Лев Кропивницкий: «О современном состоянии мирового искусства не было почти никакой информации. Новое рождалось буквально на пустом месте. Художники с каким-то удивлением глядели на мир, увидя его вдруг непривычным, незнакомым, иным. Если прежде он был одним для всех, то теперь он стал для каждого особым. Каждый создал этот мир для себя и жил и действовал в нем. Его надо было изучать, надо было углубляться в него, расширять его границы. Он претерпевал эволюцию, менял формы, как бы обживаясь. Делаясь более близким и понятным. И в конце концов — один раньше, другой позже — каждый художник открыл новую живую вселенную, рожденную только им и принадлежащую до конца только ему»².

Лианозово — так называлась остановка пригородного поезда, где неподалеку жили супруги художники Валентина Кропивницкая и Оскар Рабин. Вместе со своими детьми они занимали комнату в одном из деревянных барачков (Илл. 2), столь характерных в те годы для московских пригородов. Каждое воскресенье у Рабиных был «день открытых дверей», когда устраивались чтения и выставки. Художники и литераторы этого круга возобновляли табуированные, в сталинские времена, традиции модернизма и авангарда, также

¹ Некрасов В. Обязанность знать // Журавлёва А. Всеволод Некрасов: Пакет, М., 1996, С. 356–357.

² Лев Кропивницкий // Другое искусство. Москва 1956–1976. Сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. Т. 1, М., 1991, С. 29.



Илл. 2. Комната Оскара Рабина в Лианозове

они примкнули и к современным течениям в западном искусстве, которые советский официоз заклеил как «формалистические», «абстрактные» и «декадентские».

Поначалу в барак Рабина происходили встречи его семьи и ближайших друзей. Приходили родители Валентины Кропивницкой — художники Ольга Потапова и Евгений Кропивницкий. Их барак в Виноградове (возле остановки «Долгопрудный», тремя станциями дальше по той же Савеловской линии пригородного поезда) служил прежним местом встреч, до того как Рабин получил свою собственную комнату в Лианозове. Евгений Кропивницкий был представителем старой, дореволюционной интеллигенции: как поэт он начинал под влиянием позднего символизма, как художник был близок вначале к авангардной группе «Бубновый валет». Для молодых художников и поэтов Кропивницкий являлся звеном, связующим их с течениями модернизма. В 1940-е гг. он руководил художественной студией при Дворце пионеров. Там, еще во время войны, познакомились друг с другом Оскар Рабин и Генрих Сапгир. Несколько позже появился там Игорь Холин, которому, после фронта, пришлось отбывать срок на зоне в Долгопрудном. Лев Кропивницкий, сын Ольги Потаповой и Евгения Кропивницкого, вернулся из мест заключения в середине 1950-х вместе с художником Борисом Свешниковым. Молодой Всеволод Некрасов начал посещать Лианозово в 1959 г., после выхода первого самиздатского журнала «Синтаксис». Алик Гинзбург, будущий составитель «белой книги» о процессе над писателями Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, напечатал в «Синтаксисе» стихи Игоря Холина, Генриха Сапгира и Всеволода Некрасова. В 1961 г. к этому кругу присоединился поэт и инженер-химик Ян Сатуновский. Регулярно приходили художники, муж и жена, Владимир Немухин и Лидия Мастеркова, а также художник Николай Вечтомов. В конце 1960-х нашел тут себе друзей Эдуард Лимонов, переселившийся в Москву из Харькова. Наряду с этим узким кругом приходили сюда и многие другие гости: Илья Эренбург, Святослав Рихтер, поэты Геннадий Айги, Борис Слуцкий, Леонид Мартынов,

прозаик Юрий Мамлеев, литературовед Леонид Пинский, Анастасия Цветаева и Надежда Мандельштам, коллекционеры Георгий Костаки и Александр Глезер, турецкий поэт Назим Хикмет. Из Ленинграда приезжали поэты Иосиф Бродский, Евгений Рейн и Глеб Горбовский.

В барачном посёлке в окрестностях Москвы, в тесном переплетении родственных и дружеских связей, постепенно возникла одна из площадок московской культурной сцены. В этой «интимной» публичности, в кругу близких знакомых на пересечении изобразительного искусства и поэзии закладывались основы, которые наметили пути для следующих поколений альтернативной московской культуры вплоть до концептуализма. Лианозово представляло собой одно из тех культурных пространств, где смогли сформироваться эстетические позиции, отличающиеся от официального канона социалистического реализма. Там разрабатывались темы, которые до тех пор замалчивались в советской культуре: опыт жизни в лагере и реальный опыт войны, убогий быт московских предместий. Там вновь были открыты художественные средства как таковые: непосредственная визуальность изображения и собственно языковые свойства языка.

Очень точно определила специфику Лианозова критик Галина Маневич: «С одной стороны, Лианозово было центром острой социальной критики действительности, с другой — формально-авангардного мышления. Ничего страшнее и позорнее в ту пору не было, чем понятие «абстракционизм». Видимо, своего рода «плюрализм» Лианозово и сделал его своеобразным центром культуры, куда стягивались каждое воскресенье не только подпольные художники и поэты, но и все те, кто хотел быть приобщен к миру подлинно рожденного искусства»³.

Творчество Евгения Кропивницкого отличается принципиальным плюрализмом форм художественного выражения. У него соседствуют полуабстрактные натюрморты, портретные эскизы, стилизованные женские головы и картины убогих окраин. Орнаментальные, лирически-медитативные композиции Ольги Потаповой, с их подчеркнутой фактурой, как бы стремятся выйти за рамки полотна. На картинах Рабина представлены сюжеты из повседневной жизни барачного поселка. Однако эти «реалистические» темы не ограничивались социально-критической интенцией: его безлюдные пейзажи, пронизанные таинственным светом, выявляют галлюцинаторно-сомнамбулическое видение, некую латентную визионерскую энергию. В отличие от картин Рабина в рисунках его жены Валентины Кропивницкой отсутствуют реалии повседневности. На фоне причудливых пейзажей, декорированных русскими церквями и крестьянскими домиками, предстают сказочные фантастические существа — полулюди, полужвери. Лев Кропивницкий обращается к абстрактным этюдам и, пройдя в своей живописи этап «автоматического письма», при-

³ Маневич Г. Художник и время, или Московское «подполье» 60-х // Другое искусство... Т. 1. С. 17.



Илл. 3. Лев Кропивницкий. *Композиция* (1965)

ходит к абстрактно-экспрессионистскому стилю. В графике и картинах Бориса Свешникова его личный лагерный опыт преображен в гротескные сценические сюжеты. Полотна Николая Вечтомова предстают перед зрителем как окна в мир неких «космических» форм и измерений. Лидия Мастеркова и Владимир Немухин, с их ритмически-хроматическими композициями, принадлежат к тем художников пост-сталинской эпохи, которые вновь открыли для себя беспредметную живопись и технику коллажа (Илл. 3).

Несмотря на очевидное возвращение к приемам классического модернизма и авангарда и также несмотря на полемические притязания на статус нового авангарда, сегодня — при ретроспективном рассмотрении — бросаются в глаза отличия этого нового авангарда от ранних авангардистских направлений. То, что в 1910-е и 1920-е годы было сплавлено в единую программу — политическую и эстетическую, — в послевоенном авангарде снова отделилось друг от друга. Произошло возвращение к традиционному представлению об идеальном художнике как о творце автономных произведений — вместо того, чтобы видеть в нем агента преобразования общества. Это означало отказ от утопического измерения роли художника. Цель была не в том, чтобы любой ценой творить что-то новое, а главным образом в том, чтобы вернуться к традициям, вытесненным и преданным забвению, — «подключиться» к ним, восстановить и реконструировать. В широком стилистическом диапазоне искусства Лианозова были воссозданы почти все направления модернизма, но при этом, индивидуально осваивая их, художники стремились к аутентичному опыту.

Реакция официальной критики на лианозовское искусство показывает глубину пропасти, разверзнувшейся между двумя культурами, официальной и неофициальной. В 1963 г., после известного «скандала в Манеже», когда Никита Хрущёв разгромил первую выставку современных художников-нонконформистов, заявив в приступе гнева, что их картины «осел хвостом писал», Евгения Кропивницкого исключили из Союза художников за «формализм». Один



Илл. 4. Оскар Рабин. Помойка (1958)

из пунктов обвинения гласил: организация «Лианозовской группы» (именно так произошло «изобретение» этого названия). Против «группы» в советской прессе развернулась кампания обличительных статей, заголовки которых говорят сами за себя: «Жрецы Помойки №8», «Бездельники карабкаются на Парнас» или «Дорогая цена чечевичной похлебки».

Статья «Жрецы помойки №8» относится непосредственно к одной из картин Оскара Рабина (Илл. 4). В ней, в стиле критики «дегенеративного» искусства, художественная позиция Рабина подается как психопатология: «Вот мрачный и грязный холст, глядя на который чувствуешь, как тошнота подступает к горлу. Нет, это не оттого, что понимаешь, что на холсте. Видишь какие-то обглоданные кости, что-то отвратительно переплетающееся, какие-то черные отростки. Но что же это? “Картину” ставят вертикально, переворачивают так и этак. И только прочитав жирную надпись “Помойка №8”, узнаешь “идею” и “содержание” этого поистине шизофренического “полотна”»⁴.

В 1960 г., после появления в самиздате журнала «Синтаксис», имели место похожие нападки на Игоря Холина, которого так же, как и Иосифа Бродского на процессе 1964 г., обвиняли в «тунеядстве»:

«Москвич И. Холин, например, обнаруживает вполне определенный вкус к описанию всяческой дряни и мерзости. Где-то муж побил жену, кто-то напился и подрался с собутыльником, нерадивый хозяин расплодил клопов в квартире — ничто не проходит мимо внимания И. Холина. Он скрупулезно фиксирует все эти детали в своем очередном опусе.

Нам довелось беседовать с этим человеком. Он ничего не делает, живет случайным заработком. Ему, по его словам, не везет: ни с кем не может сработаться. “Все плохие”.

⁴ Карпель Р. Жрецы «Помойки №8». Яценко В. Письмо // Московский комсомолец. 29.9.1960.

Быть может, И. Холин протестует, обличает пороки? Нет, он их лекционирует. <...> Такова, с позволения сказать, «позиция» и Холина. Он глядит на окружающую действительность с высоты помойки, из глубины туалетной комнаты. Сознательно лишив себя того, что делает человека человеком, — труда, он слоняется возле жизни, брюзжит, изливая желчь в своих плохо срифмованных упражнениях.

Да, именно безделье, тунеядство, привычка жить за счет других приводят к этой «позиции»⁵.

Лианозово было альтернативной средой, не только художественной, но и литературной. Здесь жила своей собственной жизнью другая, «до-гутенберговская», форма поэзии. Наряду с хождением машинописного самиздата особое значение придавалось авторским чтениям стихов в узком кругу друзей. Лианозовские поэты открыли для себя реальность повседневной речи и заложили основы поэтической традиции разговорного слова, противопоставляя ее идеалу поэзии как «чистого» языка и абсолютного слова.

В самом начале большое влияние исходило от Евгения Кропивницкого, основателя и вдохновителя лианозовского круга. В ранние годы он писал стихи, вполне отвечавшие канонам поздних символистов, но в конце 1930-х в его поэзии произошел резкий поворот в сторону «примитива» и абсурда, которые стали определяющими для его дальнейшего творчества. Этот подход к стихам стал важным стимулом для молодых лианозовцев. Благодаря Кропивницкому его ученики пришли к отказу от пафоса. Освободившись от литературных условностей, поэзия обрела прямой взгляд на жизнь:

Предметы потребления⁶

Все нужно всем, все нужно всем:
Колоши, брюки нужны всем;
Подвязки, юбки и носки,
Кровати, лампы нужны всем.
И чай, и сахара куски,
И керосин — все нужно всем.
И так до гробовой доски —
Все нужно всем, все нужно всем.

Удивительным образом именно такая поэзия оказалась самым выразительным средством репрезентации мира совершенно непоэтического. Обычная жизнь барачных поселков, грубость отношений между людьми, атмосфера, пронизанная агрессией, бытовой уголовщиной, бедностью и алкоголизмом — эти прозаические темы лианозовцы смогли преобразовать в стихи. Одним

⁵ Иващенко Ю. Бездельники карабкаются на Парнас // Известия. 2.9.1960.

⁶ Все стихи цитируются по сборнику: *Günter Hirt, Sascha Wonders* (Hg.). *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau. Mit Tonkassette und Fotosammlung*, München, 1992 (Аудиозапись на звуковой кассете).



Илл. 5. Игорь Холин в Лианозово

из «примитивистских» жестов этих стихов стал вновь открытый жанр современного городского фольклора (шутки, издевательские застольные частушки, детские рифмованные куплеты).

В раннем цикле «Жители барака» (1956–1965 гг.), написанном Игорем Холиным в характерной для него, лаконичной, почти стенографической манере, непременно присутствует социальная тематика. Так же, как и художника Оскара Рабина, Холина можно считать истинным хроникёром лианозовского мира (Илл. 5):

Дамба. Клумба. Облезлая липа.
 Дом
 Барачного типа.
 Коридор. 18 квартир.
 На стене лозунг: «Миру — мир!»
 Во дворе Иванов
 Морит клопов
 Он — бухгалтер Гознака.
 У Романовых — пьянка.
 У Барановых — драка.

«Барачная поэзия» стала, можно считать, общим определением поэзии, создававшейся в Лианозове, которая в целом противопоставляла себя «барочному» блеску сталинской парадной эстетики.

Поэты лианозовского круга открыли поэтические возможности многоголосного «стихотворения» задворков и улиц, вслушиваясь в различные регистры множества голосов, сегментируя ритмические блоки, разрабатывая поэтику обращений и откликов, взаимного «заражения» голосов рифмами и аллитерациями: «Мы вдруг увидели, что вокруг нас живет, клокочет, голосит целый мир. Все эти бабы, мужики, инвалиды, заброшенные дети, вся эта яркая

Россия, гуляющая, пьющая, матерящаяся, зазвучала для нас многоголосием»⁷. «Голоса» — так называется программный цикл Генриха Сапгира. Стихотворение создает не голос автора, единственный в своем роде, который ни с кем не спутаешь, но именно голоса — безымянные, окликающие друг друга, сливающиеся и образующие хор:

Голоса

Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу — убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец — и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвецки —

В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...

.....

Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,

И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор! —

И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!

Что он — кричит или молчит?
Что он — кричит или молчит?
Что он — кричит или молчит?
Что он? — Кричит или молчит?...

⁷ Сапгир Г. «Искусство залезло в парки и квартиры...» Интервью // Огонек, 1990, №35, С. 9.

Намного более сдержанны в своих формальных средствах те два лияновских поэта, которые тематически наименее связаны с какой-либо конкретной социальной средой. При этом они — Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов — особенно сильно влияли друг на друга. Они стали зачинателями *минимализма* в поэзии, направления, которое на крайне ограниченном пространстве, чрезвычайно экономно, посредством мельчайших вариаций — или даже просто повторов — открыло поэтическое измерение незаметности.

Старший из них двоих по возрасту, Ян Сатуновский, родом из Днепропетровска, воплощает в биографическом и языковом плане пограничную зону между культурами: христианской и еврейской, русской и украинской. Его поэзию можно воспринимать как коллективное выражение безпафосного страдания. Строчки его стихов — случайны, в совершенно конкретном смысле: они как бы вылавливают из жизни обрывки фраз, «заряженных» эмоциями, возражениями, насмешками, и предоставляют читателю самому догадываться о контекстах их происхождения. Незавершенность его стихотворений выявляет диалогические связи между соседствующими фрагментами. Так например, две не связанные друг с другом, абсурдно сопоставленные стиховые строки выявляют конфронтацию советской песни в радиоприемнике с реальностью холодной войны в эфире, западных радиопередатчиков и советских «глушилок»:

Летите, голуби, летите,
Глушите, сволочи...

То, что Некрасов в своей «Объяснительной записке»⁸ пишет о поэзии Сатуновского — о выхватывании «события» речи, о мгновении непосредственного осознания и возникновения высказывания из потока внутренней речи — можно отнести и к поэзии самого Некрасова. В своих речевых композициях Некрасов радикализировал принцип недоговаривания и «проглатывания» слов, вплоть до редукции к наименее значимым частицам речи, таким как вспомогательные слова и междометия.

Некрасов реагирует на простейшие, чаще всего машинальные проявления окружающей его речевой действительности. Его лирическое говорение становится полемичным, когда он улавливает на слух и обнажает, выставляет напоказ риторические и идеологические жесты, претендующие на непререкаемую правоту авторитетного слова:

1
Чувствуете
Действует
Действует
Такой

⁸ Некрасов Вс. Объяснительная записка // Журавлёва А. Указ. соч. С. 303.

Какой
Действует
Такой
Тупой
Действует
Такой
Закон
Сохранения
Чего
Сохранения
Закон?

2

Нет закона есть закон
Есть закон а нет закона
Сохранения
Меня
По системе
Я не я

Лианозовцы, с их поэтикой критики языка и пародийной игры, соотносятся с разными историческими контекстами. В первую очередь следует упомянуть «Обэриутов», поэтическую группу позднего авангарда 1920-х и 1930-х годов, в которой центральными фигурами были Даниил Хармс, Александр Введенский и Николай Олейников, и их поэтику абсурда. А если обратиться к последующим поколениям, то тут особенно важна связь с искусством и литературой московского концептуализма 1970-х и 1980-х годов. Также надо отметить соотнесенность лианозовцев с «конкретной» западной поэзией.

Поэзия Лианозова «абсурдна» в другом смысле, нежели у «Обэриутов». У тех абсурдность исходит от саморазрушительных энергий текстовых структур, а у лианозовцев, похоже, процесс идет в обратном направлении: текст воспринимается как абсурдный лишь настолько, насколько он может обнажить поэтическими средствами разрушенную реальность самой жизни. Так например, насилие коллективного экстаза выражается поэтическим принципом повтора, доведенного до тавтологии. Аналогичным образом функционирует и цитирование: цитаты речи и текстов отсылают к каким-то реальным жизненным ситуациям.

Свой смысл вкладывают лианозовцы и в понимание термина «конкретный». В отличие от языковых жестов западной конкретной поэзии, указывающих на знаковое качество слова, буквы или звука, у лианозовцев «конкретность» понимается, наоборот, как указание на «предмет»: как взгляд на реалии жизни, не искаженный никакими литературными условностями. И все же, несмотря на различия в подходах, есть также и сходство в этих двух поэти-

ческих школах: именно жест цитирования в лианозовской поэзии позволяет конкретной фактуре жизни восприниматься также и как фактура языка. При этом семиотическая ориентация лианозовской поэзии не ограничивается абстрактной критикой языка, а всегда остается конкретной в смысле соотнесенности с повседневными жизненными ситуациями.

Перевод Ольги Денисовой